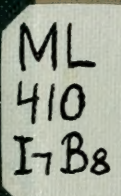


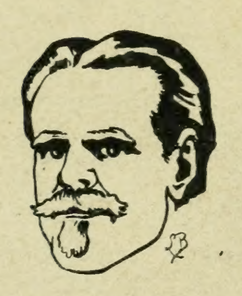
Borgex, Louis
Vincent d'indy



LOUIS BORGEX

Vincent d'Indy

SA VIE ET SON ŒUVRE



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

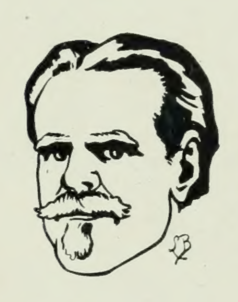
4, place de la Madeleine, 4

D et F 8716.

LOUIS BORGEX

Vincent d'Indy

SA VIE ET SON ŒUVRE



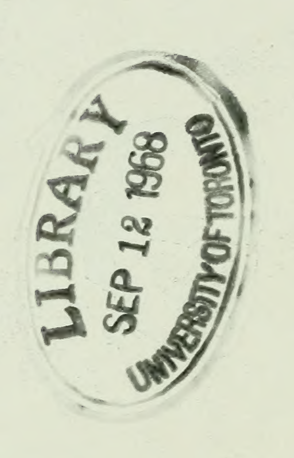
PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS

DURAND ET Cie

4, place de la Madeleine, 4

D et F 8716.


LIBRARY
SEP 12 1968
UNIVERSITY OF TORONTO



Vincent d'Indy au pupitre de chef d'orchestre.

Dessin de L. Borgex.



VINCENT D'INDY

SA VIE

l est des hommes qui exercent sur leurs contemporains une action énergique, un ascendant puissant, et dont la personnalité s'enveloppe, aux yeux des masses, d'une sorte de pouvoir occulte et mystérieux qu'elles subissent sans pouvoir nettement le définir.

En matière artistique, ces hommes sont toujours les élus d'une élite qui les impose. Le public s'incline respectueusement devant cette injonction, pressentant confusément des beautés dont il ne peut avoir la complète perception.

Tel certainement apparaît Vincent d'Indy aux yeux de la multitude.

Pour entendre parler du maître il faut s'élever au-dessus du public ordinaire.

Que l'on ne se trompe point sur ces mots. Nous ne faisons point fi de ce « public ordinaire », loin de là. Il peut, sans avoir le pouvoir de les analyser, être touché quelquefois par certaines inspirations d'une émotion puissante et très extérieure — dans l'œuvre de d'Indy, nombre de pages d'une

lumineuse clarté, pleines d'une sève généreuse, seraient susceptibles de le séduire s'il les connaissait — mais il ne peut comprendre la beauté et la noblesse de la forme et pénétrer profondément dans un art qu'il ignore presque totalement, car toutes ses études en cet art se sont bornées à des balbutiements enfantins qui sont à la musique ce que l'alphabet est à la littérature.

Ce public là paraît sensible à la musique quand il peut jouir en même temps d'une action scénique qui le captive. Souvent même, c'est à cause de ce seul amusement du jeu des artistes, de cette joie si superficielle que cause une voix, qu'il daigne accorder ses faveurs à la musique. Il goûte médiocrement l'oratorio et ne comprend pas la symphonie. La musique pure, qui puise en elle seule le don d'émouvoir, lui est étrangère. Il ne possède point les notions premières qui lui donneraient la clef du mystère, il ignore toutes les connaissances qui s'acquièrent par la fréquentation longue des salles de concerts.

Et malgré cela on peut citer des artistes nobles dont la vie est un apostolat entièrement consacré à la magnificence de la musique. Ils veulent la faire aimer dans son caractère le plus élevé. Ils veulent que peu à peu s'implante le goût de la saine beauté et combattent avec le seul et grandiose bénéfice de servir une cause d'autant plus sacrée qu'elle ne s'entache d'aucune visée matérielle.

Parmi ces artistes, Vincent d'Indy brille au premier rang.

Depuis le jour où, tout enfant, il entendit chanter dans son âme ses premières mélodies, depuis que pour la première fois lui vint le désir d'exprimer ses sensations, depuis ce jour il ne cessa d'être un ardent apôtre de l'art qu'il avait choisi.

D'aucuns l'ont accusé de froideur. On a parlé de rigidité, d'austérité. Certains se sont plu, — le croyaient-ils sincèrement ? — à voir en lui un mathématicien volontairement fermé à tout enthousiasme et à toute idée. Il y avait là méconnaissance, fréquemment aussi, mauvaise foi.

Qu'est-ce que l'émotion, sinon la palpitation intime de l'être humain. Pour n'être point très apparente, n'en est-elle pas, souvent, presque toujours, plus profonde. Comparez l'émotion de cet être aux allures calmes, que trahit à peine une légère rougeur, à celle de cet autre qui gesticule bruyamment pendant quelques minutes après lesquelles il aura tout oublié ; leur puissance est en raison inverse de leur apparence, et si vous entr'ouvrez ce cœur qui met une sorte de pudeur à se découvrir, vous serez émerveillés des richesses qu'il contient.

Sous sa réserve apparente, d'Indy dissimule l'âme la plus généreuse qui soit. Soumise toujours à ses idées, son inspiration est pleine d'élan et de tendresse. Voilà pourquoi il a su s'attacher tant d'ardents disciples. C'est que, sur chacun de ces jeunes compositeurs qu'attirait la profondeur de son œuvre ; sur ces chanteurs auxquels il révélait l'art d'interpréter les grands classiques de la musique ; sur tous ces instrumentistes soumis à sa merveilleuse et claire autorité, il s'est penché comme un ami bienveillant, un père spirituel. Il leur a ouvert son cœur avec cette simplicité si exquise qui le caractérise, et c'est avec douceur, volonté et précision qu'il leur a montré la voie.

Profondément traditionaliste, mystique par essence, attaché fermement à des principes séculaires, son art ne pouvait s'accommoder du moindre sentiment superficiel. Il est réfléchi sans être froid, il est logique sans sécheresse ni pédantisme, il est émouvant sans viser à l'effet extérieur ; et dédaigneux de toute concession, de toute flatterie susceptible de lui conquérir les faveurs de la foule, il coule comme un

fleuve large et fécond, sans vaine violence, mais avec un sentiment débordant où se lisent la foi, l'amour de la nature et l'audace ardente et sûre d'un cerveau puissant.



La vie de Vincent d'Indy est aussi harmonieuse, aussi établie que ses œuvres. Faite d'un labeur prodigieux, elle offre aux jeunes musiciens l'un des plus beaux exemples qui soient.

Elle s'est développée normalement, d'abord avec les grands élans un peu inconscients de la jeunesse, puis sous les influences novatrices pour lesquelles il combattit avec ardeur ; et enfin, respectueuse toujours des maîtres qui lui avaient ouvert la route, mais libérée de leur tutelle, avec la pleine et splendide possession de soi-même.

Nous allons montrer rapidement les étapes successives qui, dans une admirable progression, ont élevé peu à peu le grand compositeur jusqu'aux plus hauts sommets de la musique.

Passons sur les vingt premières années de Paul-Marie-Théodore Vincent d'Indy né à Paris le 27 mars 1851 qui commença ses études musicales avec Diémer et Lavignac, le premier pour le piano, le second pour l'harmonie.

Après la guerre, à laquelle il prit part comme engagé volontaire au 105e de marche qui défendit Paris, il fit ses études de droit qu'il abandonna en 1872 pour se consacrer définitivement à la musique. C'est alors qu'il entra à l'Association des Concerts artistiques du Châtelet pour occuper d'abord la modeste fonction de deuxième timbalier, puis celle de chef des chœurs qu'il exerça de 1875 à 1879.

C'est pendant cette période que se produisit le fait capital qui devait influer sur toute son existence et lui dicter sa ligne de conduite.

Présenté par Henri Duparc à César Franck, il entra en 1873 dans sa classe d'orgue au Conservatoire.



Photo Reutlinger.

1861
Vincent d'Indy enfant.

Vincent d'Indy fut tout de suite l'un des plus fervents élèves du maître des *Béatitudes*. Il lui voua une affection d'autant plus grande qu'il le voyait frappé par le plus injuste des ostracismes.

Non seulement Franck ne jouissait alors d'aucune considération, mais encore sa personnalité, connue seulement de quelques adeptes dévoués, était environnée du dédain le plus méprisant. Il s'est bien vengé depuis, et cela, de la plus noble manière. Ayant vécu dans une tranquille obscurité pleine de travail, le temps a pris le soin de lui faire rendre justice.

Aujourd'hui il occupe la place que mérite son œuvre sublime, alors que les éphémères triomphateurs qui, il y a à peine trente ans, l'écrasaient de leur nullité implacable, sont pour la plupart ensevelis dans le gouffre de l'oubli.

Cette direction d'une impulsion si nouvelle et si saine, fut pour Vincent d'Indy une véritable révélation. Il sentit se préciser en lui des aspirations jusqu'alors demeurées confuses. Rappelons-nous combien l'atmosphère musicale était pauvre en France à cette époque. Elle n'était point très favorable à l'éducation des jeunes compositeurs, et ils n'y rencontraient pas de fréquentes occasions d'apprendre à connaître les grands génies de la musique classique. Le désir vint donc à d'Indy d'entendre interpréter chez eux ces maîtres : Bach, Beethoven, Schumann, et Wagner, dont la réputation en Allemagne était immense et que l'on ne connaissait en France que par son échec de *Tannhaüser*.

Il entreprit donc un assez long voyage de l'autre côté du Rhin, séjournant dans toutes les grandes villes où il était susceptible d'assister à des auditions musicales. C'est au cours de ce voyage qu'il eut la rare faveur de rester plusieurs mois d'été à Weimar, admis dans l'intimité du plus généreux, du plus noble musicien qui soit ; Liszt, que Wagner appelait « papa », et qui dut à sa mort de voir grandir sa

renommée de compositeur quand avec lui disparut le virtuose.

Au retour de d'Indy, en 1874, eut lieu au Concert Pasdeloup la première exécution de son ouverture des *Piccolomini* (Max et Thécla), l'un des fragments qui devaient constituer plus tard sa trilogie de *Wallenstein*. Au même moment il obtenait au Conservatoire un deuxième accessit d'orgue et, l'année suivante, un premier. Mais il devait briser là avec l'enseignement officiel, car, après avoir constaté la mauvaise volonté de l'Administration vis-à-vis de César Franck, il quitta le Conservatoire.

C'est alors que se groupèrent autour du pauvre « professeur d'orgue » ces disciples ardents auxquels il légua le soin de faire triompher sa cause. C'est à ce moment que d'Indy connut Charles Bordes avec qui il devait vingt ans plus tard fonder la Schola.

Durant cette belle période d'études, il travailla la fugue, le contrepoint, la composition, et se forma cette base si solide sur laquelle son œuvre puissant devait s'épanouir.

Avide d'apprendre, il ne négligeait aucune occasion de travailler. De même qu'il avait occupé une place modeste dans un orchestre, de même aussi il s'astreignit pendant plusieurs années aux fonctions ardues d'accompagnateur dans la classe de chant de Romain Bussine. Déjà, son esprit d'initiative se faisait jour, et en lui se développait, soutenu par toutes les ardeurs de la prime jeunesse, cet admirable caractère de propagandiste tenace dont tous les actes devaient tendre à la rénovation de la musique en France.

Les idées de Franck, dont le génie s'enveloppait de résignation patiente, tombaient une à une dans le cerveau jeune et actif de d'Indy ; semence précieuse qui germait dans ce terrain fertile avec une merveilleuse spontanéité. C'est ainsi que naquit un jour de l'année 1872 le projet de



Photo Nadar.

1870

Vincent d'Indy
caporal au 105e régiment de marche

ramener en France le culte de la symphonie et de la musique de chambre ; c'est ainsi qu'avec Franck, qui en fut nommé le président, Saint Saëns, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Romain Bussine et Vincent d'Indy fondèrent la Société Nationale de Musique qui contribua si puissamment à l'éclosion de la jeune école française.

A cette présidence active et féconde, d'Indy devait être appelé à son tour quand son vénéré maître mourut en 1890.



L'auteur du *Chant de la Cloche* n'a jamais caché la grande influence que Wagner exerça sur lui pendant une partie de sa vie, mais en même temps il n'a jamais cessé de chercher à s'affirmer. Il a suivi son impulsion bienfaisante qui l'amena tout naturellement à évoluer peu à peu vers la complète révélation de sa personnalité.

Il faut remonter à la période qui s'étend entre 1870 et 1880 pour constater la naissance du mouvement qui devait introduire en France, une dizaine d'années plus tard, et définitivement, l'immense génie dont l'Allemagne peut à bon droit s'enorgueillir.

Ce mouvement provint directement de l'action souveraine et puissante que Wagner exerça sur tout ce que notre pays comptait alors de personnalités littéraires et musicales.

Avant même que le Maître de Bayreuth fût admis sur les scènes françaises — on ne peut faire dater cette admission de l'essai douloureux de *Tannhaüser* sous l'Empire — tous les musiciens, ou presque, s'étaient fait, inconsciemment ou non, son porte-parole. Massenet lui-même, si opposé par tempérament à l'empreinte de Wagner, n'y échappa pas, et cela, dans une de ses œuvres les plus complètes au point de vue musical : *Esclarmonde*.

Tous les jeunes musiciens d'alors subirent l'impulsion

de Wagner, et il est fort curieux de réentendre aujourd'hui certaines de leurs œuvres conçues à cette époque.

Si toutes n'adoptent pas le système wagnérien, presque toutes révèlent une couleur spéciale, une inspiration particulière qui découle de *la Tétralogie* ou de *Tristan*.

L'un des plus ardents propagateurs de Wagner fut Vincent d'Indy.

En 1876, avec son ami Camille Benoît, il fut l'un des rares Français qui assistèrent aux premières représentations du *Ring des Niebelungen* à Bayreuth — il y avait en tout cinq Français à la seconde.

En 1881, il vit également les trois premières de *Parsifal*.

On peut penser dans quel état d'esprit le jeune musicien qu'il était alors devait revenir après de pareilles solennités. On peut penser aussi avec quelle intensité il devait sentir la nécessité de rénover la musique dramatique française, après avoir admiré de près, au milieu d'un recueillement religieux, des monuments d'une si parfaite réalisation poétique et musicale et si opposés à tout ce que l'on entendait alors sur les scènes lyriques de notre pays.

Aussi la période qui suivit fut-elle extrêmement féconde pour lui, car il composait sa première œuvre très importante : *Le Chant de la Cloche*, et avec Charles Lamoureux qui l'avait en grande estime, il prenait une part active comme chef des chœurs à la première et malheureusement unique représentation de *Lohengrin* donnée à l'Eden-Théâtre en 1887. On se souvient que les suivantes furent interdites pour cause de tension politique.

Le Chant de la Cloche remporta le grand prix de composition de la Ville de Paris, en 1885.

Cette œuvre d'un souffle généreux et puissant, d'une jeunesse et d'une poésie adorables, obtint un immense succès

quand elle fut exécutée l'année suivante au Concert Lamoureux, avec, comme solistes, Mme Brunet-Lafleur et M. Ernest Van Dyck le célèbre chanteur wagnérien, dont ce fut l'un des premiers débuts à Paris. Elle classa du coup Vincent d'Indy au premier rang de la jeune école française.

Depuis, *le Chant de la Cloche* a été joué partout au Concert ; et toujours l'humanité si profonde qui s'en dégage produisit une énorme impression.

Bien que d'Indy l'ait conçu avec toutes les indications scéniques qui en permettent la représentation au théâtre, pendant vingt-six ans il ne s'est pas trouvé un seul directeur qui l'osât.

C'est une fois de plus à la Monnaie de Bruxelles que revient le mérite de cette innovation. Le 22 décembre 1912, le maître montait lui-même au pupitre pour présider, au Théâtre-Royal, à la réalisation scénique de sa légende dramatique.

Cette tentative fut accueillie par les Bruxellois avec le plus grand enthousiasme.

Et il y aurait beaucoup à dire sur ce que l'on dénomme « le théâtre », et ce que l'on prétend n'en pas être.

Est-on forcé pour faire du théâtre de présenter une intrigue qui se dénoue plus ou moins brutalement au dernier acte. Le symbole, l'action des idées et des sentiments ne sont-ils pas plus émouvants que le développement d'une intrigue superficielle parsemée de coups de théâtre. N'est-ce point extrêmement attachant de voir, successivement présentée par la pensée profonde et juvénile de d'Indy, cette suite de tableaux qui symbolisent ce qu'il y a de plus grand et de plus beau dans la marche de l'existence humaine? C'est suivre une véritable action très impressionnante, que d'entendre le joyeux carillon du baptême, et d'arriver au glas funèbre en s'arrêtant à la sonnerie des épousailles et à l'alarme du tocsin.

Le Chant de la Cloche contient tous les éléments qui peuvent faire vibrer l'âme du grand public, et il serait à souhaiter que l'innovation du Théâtre de la Monnaie fût bientôt imitée en France.

En passant, nous citerons aussi les deux œuvres dramatiques de d'Indy : *Fervaal* et *l'Etranger*, pour rappeler qu'elles furent également créées à Bruxelles, la première le 12 mars 1897, la seconde le 7 janvier 1903.

Il faut reconnaître que la capitale de la Belgique a très souvent tenu la tête du mouvement musical, en montant, bien avant Paris, la plupart des œuvres les plus significatives de notre école française. La représentation du *Chant de la Cloche* est l'un de ses nouveaux et de ses plus beaux titres de gloire.

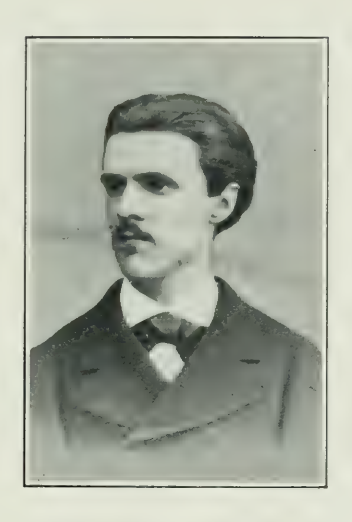
Depuis, *l'Etranger* fut donné à l'Opéra le 4 décembre 1903 ; quant à *Fervaal*, présenté d'abord à l'Opéra-Comique, le 10 mai 1898, il vient d'entrer au répertoire de l'Opéra où nous espérons qu'il restera désormais.



L'esprit combatif de d'Indy devait trouver, en 1893, un champ de bataille merveilleusement propice au développement de ses idées.

Désigné par le Gouvernement pour faire partie de la Commission de réformes du Conservatoire, il fut chargé de rédiger un « projet de réorganisation des études ». On devine avec quelle audacieuse lumière le maître démontra la nécessité de réformer l'enseignement suranné qui était alors celui de notre Conservatoire National. On devine aussi quelles colères il souleva. Violemment combattu par tous ceux qu'il visait, ce projet fut rejeté.

Alors, d'Indy ne voulant point, dans l'espoir de l'employer utilement, aliéner sa liberté, refusa la place de pro-



1874
Vincent d'Indy, élève du Conservatoire
Classe de Franck.

fesseur de composition au Conservatoire qui lui était offerte par le Ministre, à la suite de la mort de Guiraud.

Et ce fut heureux, car on vit éclore un jour, sans bruit, sans réclame, une modeste école de musique qui devait être le point de départ de la plus admirable propagande artistique qui ait jamais existée.

En 1894, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et d'Indy fondaient la *Schola Cantorum*.

D'abord seulement école de musique religieuse rue Stanislas, elle devint une véritable école de musique quand elle fut transportée, en 1900, rue Saint-Jacques, 269, dans l'ancien monastère des Bénédictins anglais.

Sous l'impulsion vigoureuse de ces trois volontés si différentes d'aspect, mais unies toutes trois par la même noble ambition de dévouement désintéressé à l'art, la Schola exerça une action très énergique sur le mouvement musical.

C'est toute une étude spéciale qu'il faudrait faire en détail pour montrer combien cette action fut féconde. On peut dire sans être taxé d'exagération qu'on lui doit d'avoir ressuscité les grands maîtres de la musique classique dont les noms semblaient avoir été effacés à jamais par l'action néfaste du XIXe siècle.

C'est personnellement à Vincent d'Indy que l'on doit la joie de connaître ce grand ancêtre des tristes véristes : Monteverdi. C'est grâce à ses patientes recherches, à sa volonté méthodique et clairvoyante que l'on possède aujourd'hui les reconstitutions de ces chefs-d'œuvre qui ont pour titre *Orfeo* et *le Couronnement de Poppée*, reconstitutions d'un prix inestimable, qui révélèrent un art italien insoupçonné. Et l'on reste confondu en constatant que Monteverdi, le premier compositeur qui donna à des œuvres musicales la forme dramatique, fut en réalité le créateur du drame lyrique moderne.

D'Indy aura montré que l'Italie peut au moins se récla-

mer d'un admirable musicien que ses descendants semblent malheureusement toujours ignorer.

Que de noms inconnus, ou à peu près, il y a vingt ans, il faudrait citer si l'on voulait faire spécialement l'historique des exécutions de la Schola.

En les rappelant on s'élèverait jusqu'aux plus hauts sommets de la musique classique.

Avec Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Lulli et Destouche, on gravirait peu à peu les échelons de la gloire jusqu'à Rameau, Gluck et Bach.

Comment considérait-on Rameau il y a trente ans ?

Comme un gentil compositeur dont on ne parlait plus, et dont on connaissait tout juste *le Tambourin*, le *Rigaudon* de *Dardanus*, quelques airs de ballet, et de rares titres d'opéras, d'une composition, disait-on, naïve, et disparus à jamais.

Gluck était un peu plus favorisé. De temps à autre, aux Concours du Conservatoire, on entendait — et avec quel style — chanter des airs d'*Iphigénie en Aulide*. On citait *Armide*, et l'on vantait, il est vrai, *Orphée*. Cette faveur extraordinaire provenait du « rôle magnifique » écrit en réalité pour voix d'homme, et qui, en devenant l'apanage de quelques célèbres cantatrices, avait subi les plus scandaleuses fantaisies.

Seuls les instrumentistes connaissaient Bach. Fugues et concertos restaient leur exclusive propriété, et ils l'utilisaient, soit comme étude, soit dans les concerts de musique de chambre.

Aujourd'hui, nous savons que Rameau est l'un des plus grands musiciens français. Nous savons que son œuvre est d'une admirable conception ; qu'il y atteint une puissance tragique d'une rare ampleur, et qu'il ouvrit toutes grandes à Gluck les portes de la tragédie lyrique.

Nous avons entendu, dirigés par d'Indy, *Hippolyte et Ari-*

cie, *Castor et Pollux*, *Dardanus* : trois piliers solides sur lesquels se posèrent les fondements de la musique française.

De Gluck, d'Indy dirigea également *Iphigénie en Aulide*, *Armide*, et *Orphée* dans sa version originale.

Enfin, au grand public, il révéla Bach, immense génie, colosse splendide et fécond, qui, avec Beethoven et Wagner, est l'un des trois plus hauts sommets de la musique.

Dans cette révélation, il faut lui associer étroitement Bordes, frappé subitement par la paralysie un soir qu'il devait diriger une cantate ; et Alexandre Guilmant qui ne cessa de tenir l'orgue à chacune des exécutions de la Schola, jusqu'au jour où la mort l'arracha de son clavier, impassible et calme, gardant en face de l'au delà la sérénité d'une âme noble emplie d'amour pour son art.

On donna à la Schola toutes les cantates de Bach, et personne, aujourd'hui, n'ignore plus ces monuments prodigieux : *la Passion selon saint Matthieu*, *la Passion selon saint Jean*, et *la Messe en* si, qui semblent dépasser les limites de la conception humaine.

Avec la révélation de tous ces maîtres, Vincent d'Indy nous fit connaître aussi la manière de les interpréter. Il faut l'avoir vu de près, il faut avoir assisté à ces répétitions qu'il dirige avec tant de calme autorité, pour se rendre compte combien saine est sa compréhension, et quel merveilleux sentiment de la vie il y apporte.

Aux chanteurs, il indique l'expression, le sentiment et l'accent justes ; à l'orchestre, il inculque la souplesse, la cohésion et la soumission aux nuances. D'un mouvement, il déchaîne le *forte* puissant et impétueux ; d'un geste, il l'apaise instantanément, l'obligeant au seul rôle d'accompagnateur, afin de mettre en relief la voix d'un soliste.

Et combien il sait comprendre le caractère d'un mouvement.

Il y a dans l'art du chef d'orchestre, outre la connaissance approfondie du métier, une chose qui ne s'apprend pas : c'est l'intuition, c'est la pénétration de l'âme d'un compositeur, c'est ce je ne sais quoi qui est la vie et le sentiment, et que ne peuvent préciser toutes les indications et les nuances les plus minutieuses.

Et voilà ce qu'il y a de merveilleux chez Vincent d'Indy, c'est que sa direction s'inspire directement de l'esprit d'une œuvre. Son geste n'a rien de guindé ni d'uniforme, il est avant tout basé sur le caractère, les situations et la forme de l'écriture musicale.

On se souvient de certaines exécutions d'*Iphigénie* et d'*Alceste* qu'il dirigea. Comparons ce style merveilleux, cette vie intense et passionnée qui enleva les auditeurs, avec ces exécutions froides, incolores, toutes droites et, disons le mot, ennuyeuses, que l'on a l'habitude d'entendre ; et tous ceux qui aiment vraiment la musique applaudiront au choix judicieux du maître Gabriel Fauré, qui appela naguère d'Indy à la direction de la classe d'orchestre du Conservatoire. C'est là un éclatant démenti donné à ceux qui vainement, tentèrent d'opposer l'un à l'autre ces deux grands musiciens.

Nommé Directeur de la *Schola Cantorum* lorsque la maladie de Charles Bordes eût obligé celui-ci à cesser tout travail actif, il y enseigne depuis 1894 la composition ; et dans ce cours se sont formés nombre de jeunes compositeurs dont quelques-uns ont déjà acquis une juste renommée.

D'une activité prodigieuse, Vincent d'Indy se dépense, on peut presque dire nuit et jour, au service de son art. Dans son existence minutieusement réglée, où chaque chose trouve méthodiquement sa place, le compositeur, le professeur, le propagandiste et l'écrivain ont chacun leur part.

Il ne faut pas oublier que Vincent d'Indy possède une très haute et très forte culture intellectuelle. Tout ce qu'il y a d'élevé et de noble dans son art, procède non seulement



Photo Walery.

Vincent d'Indy en 1877.

d'une rare sincérité, d'une observation rigoureuse des principes qui durant toute sa vie lui dictèrent sa conduite, mais aussi d'un esprit fortifié par des études littéraires très approfondies.

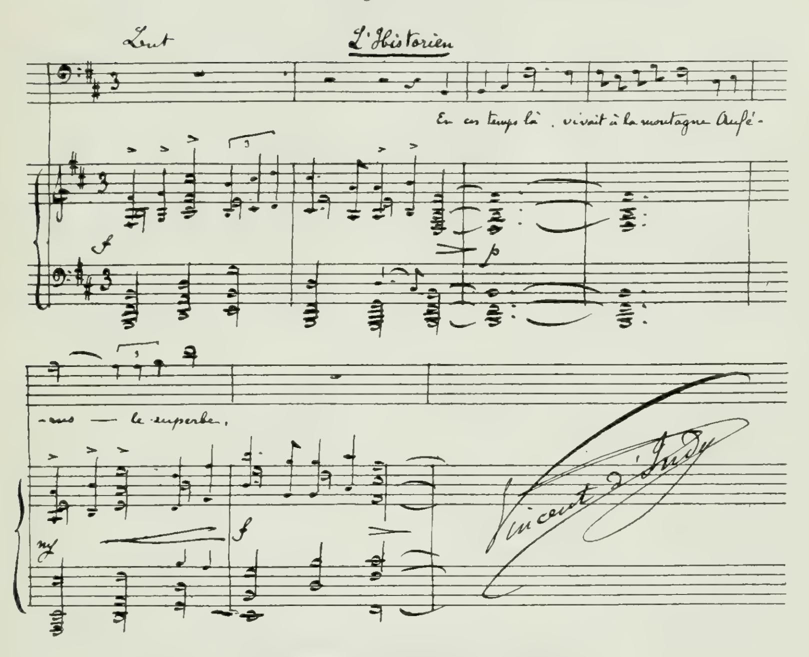
Chaque fois qu'il en eut l'occasion, il ne manqua pas d'affirmer ses idées dans les revues et les journaux, avec une force et une netteté qui, en plusieurs cas, firent sensation.

Il consacra à son maître César Franck un volume plein d'une émotion respectueuse ; et enfin, je dirai presque et surtout, il comprit qu'au théâtre le musicien et le dramaturge ne pouvaient offrir une union parfaite que s'ils étaient réunis dans le même individu. Il fut à la fois le compositeur et le poète de *Fervaal* et de *l'Etranger*, suivant en cela la voie géniale tracée par son grand devancier Wagner, et étayant la beauté de son style musical, la riche polyphonie de sa science orchestrale, sur des poèmes qui symbolisent très exactement ses pensées et ses idées caractéristiques.

Voyageant sans cesse, il a dirigé des orchestres non seulement à Paris et dans les principales villes de France, mais aussi dans toute l'Europe et l'Amérique. Fouillant en même temps les bibliothèques, compulsant les manuscrits des maîtres les plus anciens, revenant toujours au moment prévu d'avance pour faire ses cours à la Schola et préparer des concerts afin de révéler quelque œuvre nouvelle.

Puis périodiquement, il se retire au milieu des Cévennes, dans le Vivarais où vécurent ses aïeux. Et devant ces horizons familiers où flottent des âmes qui lui sont chères, il redevient compositeur.

C'est là qu'il prépare sa *Légende de saint Christophe* commencée en 1908 ; c'est là que son œuvre grandit et s'épanouit progressivement comme une architecture splendide et impérissable.



Un autographe de Vincent d'Indy.

Les premières mesures de la *Légende de saint Christophe*, l'œuvre la plus récente du maître.



L'ŒUVRE DE VINCENT D'INDY



PRÈS avoir résumé l'existence de Vincent d'Indy, nous allons essayer de montrer ici combien, malgré la prodigieuse activité qu'il a dépensée, soit comme chef d'orchestre, professeur écrivain, soit enfin dans ses multiples recherches, travaux de revision et de reconstitution, nous allons essayer de montrer combien son œuvre de compositeur est considérable.

On a coutume, dans le grand public, de considérer la production d'un musicien d'après ce qu'il a fait jouer au théâtre. On a coutume aussi de juger ses qualités de travailleur sur le nombre de ses œuvres qui y ont été données.

Il se dit couramment qu'un tel a peu travaillé, car on n'a donné au théâtre qu'une ou deux œuvres de lui, tandis que certains en comptent une quinzaine, voire davantage. Ce sont des opinions simplistes, qui partent de l'ignorance. Il faut méconnaître complètement les choses de la musique pour s'imaginer qu'une œuvre lyrique quelconque peut se faire en quelques mois, comme une comédie.

La vérité, dont le public ne se rend pas compte, c'est qu'une œuvre symphonique, après qu'elle a été conçue et écrite, nécessite encore un travail technique et matériel considérable.

Ce point une fois précisé, il reste à établir qu'il y a musiciens et musiciens.

Il y a des œuvres produites en six mois, pour lesquelles ce temps, cependant relativement court, est encore exagéré. Il y en a d'autres où un compositeur a passé trois ou quatre années, et qui sont, malgré cela, des prodiges de travail acharné et de rapidité.

Prenons un musicien qui a pourtant sa valeur : Róssíni. Vous dites d'un air extasié : « Il n'a mis que quinze jours pour écrire *le Barbier de Séville !* » Ceci vous semble surprenant ! Mais non. Il n'a pas été si vite que vous le croyez. C'est tout ce que cela méritait.

Vous souriez en pensant que Wagner a écrit au plus une douzaine d'œuvres. Eh bien, même en mettant de côté le Wagner poète et écrivain, sa seule personnalité musicale comporte plus de labeur que celle de dix compositeurs connaissant parfaitement leur métier. Voulez-vous en juger ? Ouvrez simplement la partition d'orchestre des *Maîtres Chanteurs*.

Si vous voulez en faire autant pour *Fervaal*, vous ne serez point surpris que Vincent d'Indy ait mis six ans pour l'écrire.

Ceci dit, citons une à une toutes ses œuvres depuis 1870, date de sa première production, après quoi on pourra juger combien cette existence de musicien fut remplie.



Ce sont d'abord *Trois Romances sans paroles* pour piano, et la *Chanson des Aventuriers de la Mer*, de Victor Hugo, pour baryton et chœur d'hommes.

En 1872, il donne *Attente* et *Madrigal*, deux mélodies écrites sur des paroles, la première de Victor Hugo, la seconde de R. de Bonnières.



Ch. Bordes, Alex. Guilmant et Vincent d'Indy à l'époque de la fondation de la *Schola Cantorum*.

De 1874 à 1875, il compose *Jean Hunyade*, symphonie en trois parties, pour orchestre, jouée de suite trois fois à la Société Nationale.

Vint ensuite *Antoine et Cléopâtre*, ouverture pour orchestre, datant de 1876, et exécutée en 1877 aux Concerts Pasdeloup.

En 1878, il écrit un *Quatuor en* la, pour piano, violon, alto et violoncelle, exécuté en 1879, à la Société Nationale; et la *Forêt Enchantée*, d'après Uhland, poème pour orchestre, donné chez Pasdeloup en 1878.

Nous arrivons à 1879, où il compose la *Chevauchée du Cid*, scène pour baryton, chœur et orchestre, exécutée aux Concerts Colonne en 1883; et à 1880, où il donne une *Petite Sonate* pour piano, et *Plainte de Thécla*, mélodie d'après Schiller.

Nous touchons maintenant à *Wallenstein*, trilogie pour orchestre d'après Schiller, sa première œuvre de grandes proportions, qui, depuis l'exécution complète qu'en donna Lamoureux en 1888, n'a jamais abandonné le répertoire des concerts.

Elle comporte : 1° *le Camp de Wallenstein*, composé en 1879 et joué à la Société Nationale en 1880; 2° *Max et Thécla*, datant de 1873 et joué chez Pasdeloup en 1874; 3° *la Mort de Wallenstein*, composée en 1874 et exécutée à la Société Nationale en 1882.

L'une des mélodies de d'Indy les plus connues, *Clair de Lune*, écrite sur un poème de Victor Hugo, fut terminée en 1880, lorsqu'il en retrouva une première esquisse datant de 1872. Elle fut chantée à la Société Nationale en 1882.

Et nous voici bien surpris de rencontrer ici ce titre, *Attendez-moi sous l'orme*, dont le caractère badin contraste singulièrement avec tout l'ensemble de l'œuvre du Maître. C'est un opéra-comique en un acte, dont le livret était fait par Robert de Bonnières, d'après Regnard. Composé de 1876

à 1878, il fut représenté cette même année au théâtre de l'Opéra-Comique. C'est le seul essai de d'Indy en ce genre.

En 1881 et en 1882, il revenait à la musique pure en écrivant pour le piano : *Poème des Montagnes*, suite pour piano ; *Quatre Pièces*, et *Helvetia*, trois valses pour piano.

C'est pendant ce temps-là qu'il composait *le Chant de la Cloche*, légende dramatique en un prologue et sept tableaux, exécutée pour la première fois aux Concerts Lamoureux le 28 février 1886.

Cette légende fut écrite par Vincent d'Indy, d'après le poème de Schiller, *la Cloche*. La voici succinctement résumée :

Wilhem, le vieux maître fondeur, va couler une cloche dont la voix montera bientôt vers les cieux. L'entendra-t-il ? C'est douteux, car la mort est proche. Mais, avant de mourir, il veut évoquer tous les instants de sa vie que salua, joyeusement ou non, la voix de la cloche. Et alors se succèdent, réunis par des interludes symphoniques, une suite de tableaux émouvants qui symbolisent les étapes successives de son existence.

Voici d'abord le baptême. Puis, à la nuit tombante, c'est Lénore et Wilhem qui échangent leurs serments d'amour pendant qu'au loin tinte l'angélus.

La fête, jour de joie. Au milieu de l'allégresse générale, le doyen des maîtres inscrit Wilhem sur le livre de maîtrise, car il a réussi le chef-d'œuvre.

Mais voici que tout est tristesse et désespoir. Wilhem est assis dans la chambre des cloches du vieux clocher. La femme aimée n'est plus, la mort l'a emportée, et maintenant il reste seul dans la vie, sans force et incompris de tous.

Minuit sonne. A la voix des cloches, les esprits sortent des ténèbres, et parmi eux Lénore qui se révèle à Wilhem, l'adjurant de reprendre confiance en lui-même et de revivre pour l'Art. Il se réveille avec l'aube, plein de force et de courage.

On assiste ensuite à une scène d'affolement et d'an-

goisses. Partout, dans la ville, s'allument les flammes de l'incendie, les routiers ont commencé le pillage. La foule va s'enfuir, quand Wilhem, armé de son marteau, prêche le courage et la résistance, et à sa voix tous s'élancent pour combattre l'ennemi.

Enfin Wilhem meurt devant son œuvre achevée. Sur la place publique, chacun se presse pour l'admirer. Cependant, certains doutent, on élève des critiques et la foule ignorante, poussée par les envieux et les jaloux, va se précipiter vers la demeure de Wilhem pour le railler. Mais la porte s'ouvre, laissant passer le funèbre cortège qui conduit le vieillard à sa dernière demeure. Va-t-il partir sans assister au triomphe de son œuvre ? Non, car au milieu de la stupeur générale, la cloche oscille soudainement ; puis son balancement mystérieux s'accentuant, elle fait retentir les sonorités graves et solennelles de sa voix de bronze.

Tel est le sujet de la première œuvre *dramatique*, — nous n'hésitons point à écrire ce qualificatif que l'on applique trop à des actions purement extérieures, c'est là un puissant et noble drame dont le champ d'action est *la Vie*, — tel est le sujet de la première œuvre dramatique de Vincent d'Indy. Ayant remporté le grand prix de composition musicale de la Ville de Paris, en 1885, son exécution aux Concerts Lamoureux le 28 février 1886 annonça avec éclat un maître de la musique.



En 1884, d'Indy écrit un *Lied* pour violoncelle et orchestre ; une mélodie, *l'Amour et le Crâne*, sur des paroles de Baudelaire, et *Saugefleurie*, légende pour orchestre, d'après un conte de R. de Bonnières, exécutée aux Concerts Lamoureux en 1885.

A partir de ce moment, on n'a plus qu'à citer les années

une à une, pour noter la progression méthodique de son œuvre, en mentionnant ceux des ouvrages qui, par leur proportion, exigèrent un temps plus considérable.

1885. — *Cantate Domino*, cantique pour trois voix ; *Sainte Marie-Magdeleine*, cantate pour soprano, chœur et orgue.

1886. — *Suite en* ré, pour trompette, deux flûtes et quatuor en cinq parties, exécuté à la Trompette en 1887 ; *Première Symphonie*, pour orchestre et piano, sur un chant montagnard français. Cette symphonie en trois parties, appelée aussi *Cérenole*, fut exécutée aux Concerts Lamoureux en 1887. Beaucoup de musiciens la considèrent comme l'une des œuvres les plus élevées du Maître. En cette même année, il fit encore un *Nocturne* pour piano.

1887. — *Promenade*, pour piano ; *Sérénade et Valse*, pour petit orchestre ; *Trio*, pour piano, clarinette et violoncelle ; *Schumanniana*, trois pièces pour piano.

1888. — *Fantaisie pour hautbois et orchestre sur des thèmes populaires français*, exécutée aux Concerts Lamoureux en 1889 ; *Sur la Mer*, chœur pour voix de femmes, sur une poésie de d'Indy lui-même.

1889. — *Tableaux de voyage*, treize pièces pour piano.

1890. — *Karadec*, musique de scène pour un drame, d'Arsène Alexandre, donné au Théâtre Moderne en 1892 ; *Premier quatuor en* ré, en quatre parties.

1891. — *Tableaux de voyage*, suite pour orchestre.

1893. — *Pour l'inauguration d'une statue*, cantate pour orchestre et chœur, exécutée à Valence la même année. *Prélude et petit canon*, pour orgue.

1894. — *L'Art et le Peuple*, chœur pour quatre voix d'hommes, sur des paroles de Victor Hugo, exécuté au concours de Lyon, en 1894.

1895. — Vincent d'Indy termine *Fervaal*, commencé en 1889.



Souvenir d'une visite à Ernest Chausson.

Marchot. Crickboom. E. Chausson. Pierret.

Ysaye. Gabriel Fauré.

Jacob. Van Hout.

V. d'Indy.

C'est là une œuvre considérable, à laquelle il convient de s'arrêter spécialement.

Lorsque, le 12 mars 1897, on créa *Fervaal* au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles avec Mme Jeanne Raunay, MM. Imbart de la Tour et Seguin dans les rôles de Guilhen, Fervaal et Arfagard, bien qu'il fût accueilli assez diversement par la critique, on fut cependant unanime pour reconnaître la grande importance d'une telle apparition, et chacun s'inclina devant l'élévation de l'œuvre.

Pour bien montrer l'impression qu'elle produisit, nous citerons ici ces lignes qu'un de nos grands compositeurs écrivit au lendemain de la création.

« J'ai trop souvent exposé ma pensée sur le rôle que la musique doit jouer dans le drame lyrique, pour ne pas saisir l'occasion qui m'est offerte de constater à quelle puissance d'expression, à quelle hauteur de signification elle peut le porter quand elle en est le principe générateur, quand il est pénétré d'une poésie véritablement, foncièrement musicale. *Fervaal* est, je ne crains pas de l'affirmer, le seul ouvrage écrit depuis *Parsifal*, dans lequel cet élément tienne une telle place et produise un tel résultat. »

L'auteur de ces lignes est un compositeur de marque, et l'on nous en croira quand nous aurons dit que c'est le maître de *l'Apprenti Sorcier* et d'*Ariane et Barbe-Bleue*, M. Paul Dukas.

Sans doute, depuis la création, les idées se sont modifiées ; sans doute, l'influence wagnérienne a-t-elle à peu près complètement disparu de la production actuelle ; mais, bien qu'il fût très à la mode à l'époque de l'apparition de *Fervaal* d'imiter le maître de *Tristan* et de *Parsifal*, est-on bien fixé sur le degré exact de l'influence de celui-ci sur Vincent d'Indy. Il ne suffit point de dire qu'un compositeur a été wagnérien, il faut encore dire comment. Or, il apparaît très nettement aujourd'hui, comme il est apparu en 1897 à

quelques critiques clairvoyants, que l'admiration de d'Indy pour Wagner n'a pas eu pour effet de révéler avec *Fervaal* une simple continuation du drame wagnérien.

Si son point de départ symbolique offre quelque analogie avec certaines créations de Wagner, si le poème et la musique s'établissent selon les procédés qu'innova le grand génie allemand, il n'en reste pas moins que cette action est purement extérieure et technique et que d'Indy y affirma magistralement sa propre et puissante personnalité.

Nous n'en voulons pour preuve que cette région des Cévennes où il a fixé son action. Amoureux passionné de ce pays auquel il est rattaché par des liens ancestraux, il a, en quelque sorte, cherché à en évoquer les origines légendaires, et ce faisant, tout en traduisant le côté attachant et pittoresque d'une nature qui lui est chère.

C'est là, en dehors d'une musicalité très personnelle, d'une orchestration très colorée et étonnamment variée, un élément absolument différent de tout ce que l'on trouve chez Wagner.

Nous rappellerons en quelques lignes le sujet qui symbolise la lutte entre la religion froide et rigide des anciens et la chaude religion d'amour et de vérité de l'avenir. C'est en Fervaal que cette lutte a lieu, c'est en lui que triomphera l'amour universel après qu'il aura parcouru la voie de la douleur.

Dans une claire forêt méridionale baignée de soleil, Fervaal et le druide Arfagard vont succomber sous les coups des bandits, quand apparaît Guilhen, princesse sarrasine, dont l'escorte met en fuite les assaillants. Fervaal blessé, ébloui par cette apparition féminine, se laisse transporter dans la demeure de Guilhen.

Malgré le serment de pureté qu'il prêta jadis, malgré les exhortations d'Arfagard qui lui montre la réalité, il oublie tout dans les bras de l'enchanteresse.

Mais un appel du druide le réveille, il saisit ses armes



Hors texte ornant la partition de *Fervaal*.
Dessin de Carlos Schwab.

pour voler à la défense de sa patrie que, seul, un être pur pourra sauver.

Ainsi abandonnée, Guilhen appelle son peuple pour courir sus à l'infidèle et se venger.

Cependant à Cravann, les chefs réunis ont acclamé Fervaal comme le brenn qui doit refouler l'invasion, mais celui-ci est impur et sacrilège, il devra expier par la mort.

Il s'élance au combat.

Seul, de toute son armée, il échappe au trépas ; c'est la fin de Cravann. Arfagard le cherche parmi les êtres gisant sur le sol. Il le trouve vivant, et le héros vient lui-même s'offrir au fer de son glaive. Soudain, un cri de femme retentit. C'est Guilhen. Qu'importe maintenant à Fervaal sa patrie et sa religion. De son épée, il abat le druide pour s'élancer vers sa bien-aimée.

Les voici réunis. Tout à coup, celle-ci frissonne ; son être est engourdi par les vents glacés qui soufflent de la montagne, mais elle peut mourir maintenant puisque Fervaal a connu par elle la religion d'amour, et elle expire entre ses bras.

Alors celui-ci, après avoir crié son désespoir, comprend qu'une vie nouvelle doit naître de ces morts qui l'entourent. La montagne s'éclaire ; saisissant le corps de Guilhen, il gravit les pentes qui le conduiront vers les sommets resplendissants. Il monte chantant à pleine voix l'amour vainqueur, et disparaît vers les cimes ensoleillées.

Fervaal fut donné pour la première fois à Paris, à l'Opéra-Comique en mai 1898, sous la direction de M. Albert Carré qu'assistait comme directeur des études musicales et chef d'orchestre, M. André Messager.

Deux des interprètes de Bruxelles reprenaient leurs rôles. C'étaient M[me] Jeanne Raunay et M. Imbart de la Tour ; le nouvel Arfagard était M. Gaston Beyle.

Enfin, *Fervaal* vient de triompher à l'Académie Nationale

de Musique, et il convient d'en féliciter chaleureusement les directeurs, MM. Messager et Broussan, qui rentrent ainsi dans la vraie tradition de ce temple voué au culte de la Beauté.

La répétition générale publique qui eut lieu le 31 décembre aura été l'un des plus grands événements artistiques de l'année 1912.

Citons en même temps les élus qui eurent l'honneur de collaborer à cette grandiose manifestation. Ce sont : Mlle Lucienne Bréval, la belle tragédienne lyrique, qui reprenait le rôle de Guilhen ; M. Muratore qui apporta la fougue de son intelligent tempérament dramatique au rôle de Fervaal, et M. Delmas, grand artiste qui mit sa noble autorité au service du rôle d'Arfagard.

M. Messager dirigea lui même l'œuvre qu'il avait conduite également quatorze ans auparavant à l'Opéra-Comique. Nous citerons encore d'autres collaborateurs dévoués et de la première importance : MM. Paul Stuart, régisseur général ; Gallon et Félix Leroux, chef et sous-chef des chœurs, et Pinchon, directeur des services artistiques.



Après avoir insisté tout spécialement sur une œuvre dramatique capitale dans toute la production de Vincent d'Indy, nous reprenons à 1896 cette nomenclature.

Il compose cette année-là *Deus Israël*, motet à six voix ; *Istar*, variations pour orchestre, exécutées pour la première fois à Bruxelles, en 1897, au Concert Isaye, et le *Lied maritime*, mélodie dont le compositeur écrivit lui-même les paroles.

1897. — *Ode à Valence*, couplets pour soprano et chœur ; *Deuxième quatuor en* mi pour deux violons, alto et violoncelle, en quatre parties, joué à la Société Nationale en 1898.



Hors texte ornant la partition de *l'Étranger*.

Dessin de Sert.

1898. — *Les Noces d'or du Sacerdoce*, cantique ; *Médée*, musique de scène pour la tragédie de Catulle Mendès jouée la même année au théâtre Sarah Bernhardt ; *la Première Dent*, mélodie ; *Sancta Maria*, petit motet à deux voix ; *Chansons et Danses*, divertissement pour instruments à vent, joué à la Société Mimart en 1899.

1899. — *Vêpres du commun d'un Martyr*, huit antiennes pour orgue.

1900. — Quatre-vingt dix chansons populaires du Vivarais.

1901. — Vincent d'Indy termine *l'Etranger*, action musicale en deux actes, commencée en 1898.

Elle fut représentée pour la première fois au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le 7 janvier 1903, avec Mlle Claire Friché, Vita ; M. Henri Albers, l'Etranger ; M. Henner, André ; et Mlle Rival, la mère de Vita.

Le 4 décembre 1903, on jouait également *l'Etranger*, à Paris, au théâtre national de l'Opéra. Les interprètes étaient : Mlle Bréval, M. Delmas, M. Laffitte et Mlle Goulancourt.

Entièrement différente d'aspect de *Fervaal*, cette action garde, malgré le modernisme apparent de la situation, le caractère symbolique et profond qui est le propre de la pensée du Maître. Comme tous les drames où les mouvements extérieurs sont subordonnés à l'action intérieure, il peut se résumer en quelques lignes.

Au bord de l'Océan — d'Indy eut la première idée de son œuvre à Biarritz, pendant une tempête — au bord de l'Océan, un étranger installé dans le pays depuis peu de temps vit du produit de sa pêche.

Personne ne le connaît, et la réserve à la fois noble, digne et bienveillante qu'il observe vis à vis des habitants contribue à créer autour de lui une atmosphère d'hostilité.

Seule une jeune fille, Vita, comprend tout ce que son cœur contient de bonté et de charité. Invinciblement, elle

subit son attrait. Elle goûte, extasiée, la beauté de sa parole, et déjà elle l'aime avant d'avoir entendu l'aveu qui échappe aux lèvres de cet homme plus âgé qu'elle de vingt-deux années.

Vita rompt ses fiançailles avec le beau douanier, bellâtre, que toutes ses compagnes lui jalousent. Et voici qu'il se précise ici que l'Etranger symbolise la Foi, la Bonté universelle partout repoussées et bafouées. Vita, c'est ce qu'il y a de beau et de grand dans la saine et splendide jeunesse accueillante et généreuse.

Vita et l'Etranger s'aimeront, et ils seront unis dans le sacrifice.

Au loin, sur la mer déchaînée, une barque flotte à la dérive. Devant la foule épouvantée et impuissante, l'Etranger fait armer le canot de sauvetage pour lui porter secours. Qui l'accompagnera ? Personne. Il va partir seul. Mais Vita s'élance : « Attends-moi, je vais avec toi, je t'aime », clame-t-elle, et leurs lèvres s'unissent dans un baiser suprême. Puis, solennellement, ils marchent vers la mer comme vers un autel où ils vont recevoir la bénédiction. Bientôt ils disparaissent.

La foule anxieuse suit avec émotion leur lutte tragique contre les flots. Un immense cri d'angoisse, puis la voix d'un pêcheur qui psalmodie le *De profundis*, révèlent que Vita et l'Etranger viennent d'être engloutis.

Si, comme nous l'avons expliqué plus haut, l'action de Wagner transparaît dans *Fervaal*, il n'en est plus de même dans *l'Etranger*. Vincent d'Indy y affirma le complet aboutissement de sa personnalité, tout en restant fidèle à la logique de son esthétique musicale.

La musique et le poème s'accordent étroitement. L'unité de conception rend aussi absolue que possible l'expression de l'un par l'autre. Les thèmes variés employés et développés merveilleusement avec beaucoup de nouveauté, sont



Cliché Blain frères, à Valence.

La plus récente photographie de Vincent d'Indy.

les points de repère solides qui vous guident dans l'action.

La riche trame symphonique évoque puissamment la lutte des éléments et celle des sentiments, la tempête sur l'immense océan, et la tempête morale où l'envie, la crainte et la haine se heurtent contre l'amour et la charité chrétienne.

L'Etranger est certainement un chef-d'œuvre. Le second acte, par sa hauteur de vue et l'émotion intense qui s'en dégage, brille au premier rang dans la musique dramatique moderne.



Il ne nous restera plus que peu de choses à citer, car nous arrivons à 1903. Mais, à mesure qu'il avance dans la vie, Vincent d'Indy semble s'élever encore davantage à chaque production nouvelle, tant s'affirme sa maîtrise et la noblesse hautaine de sa pensée ; et nous aurons à mentionner dans ces dernières années des œuvres qui doivent être classées au nombre de celles qui s'imposent le plus à l'attention.

Après avoir noté *la Marche du 76e régiment d'infanterie*, un *Choral varié* pour saxophone et orchestre, joué en 1904 à la Société Nationale, et *Mirage*, une mélodie sur des paroles de Paul Gravollet, nous citerons comme capitale la *Deuxième symphonie* pour orchestre, en quatre parties, à laquelle Vincent d'Indy travailla un an, et dont le Concert Lamoureux eut la primeur, en 1904.

Cette même année, il compose *les Yeux de l'Aimée*, mélodie dont il écrivit les paroles ; la *Sonate en* ut pour piano et violon, en quatre parties, exécutée en 1905 au Concert Parent, et une *Petite chanson grégorienne* à quatre mains.

1905. — Voici encore une œuvre importante : *Jour d'été à la montagne*, poème pour orchestre, joué aux Concerts Colonne en 1906.

1906. — *Souvenirs*, poème pour orchestre, donné à la Société Nationale en 1907.

1907. — *Sonate en* mi pour piano, en trois parties, exécutée à la Société Nationale en 1908.

1908. — *Vocalise* pour voix et piano.

1909. — *Menuet pour piano* sur le nom d'Haydn.

1911. — *Pièce en* mi ♭ pour orgue.

Cela fait soixante-six œuvres ; soixante-sept avec la *Légende de saint Christophe,* à laquelle le maître travaille depuis 1908.

Il n'est point encore l'heure d'en parler. Mais cette heure qui nous révélera bientôt une forme purifiée et toute nouvelle de l'art dramatique puisque le théâtre et l'oratorio s'y rencontreront, cette heure ne saurait tarder de sonner. Ce sera alors le moment de rouvrir cette nomenclature qui apprendra sans doute à beaucoup de personnes combien peut être remplie l'existence d'un compositeur dont le nom n'a point, il s'en faut, accaparé les scènes théâtrales. Ces personnes comprendront peut être alors pourquoi une telle existence est aussi unanimement respectée.

L. Borgex.

Paris, 1912.



Poitiers — Société française d'Imprimerie.

ÉDITIONS A. DURAND ET FILS

DURAND & Cie

OUVRAGES THÉORIQUES

DURAND (F.-L.). *Petite Grammaire musicale ou principes élémentaires de la musique*, exposés par demandes et réponses. Nouvelle édition, revue par Gaston Choisnel. 1 »
GUIRAUD (E.). *Traité pratique d'Instrumentation*. . . 6 »
D'INDY (V.). *Cours de Composition musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx.
Premier Livre. . . . . 10 »
Deuxième Livre. (*Première Partie*) . . . . 15 »
ROQUES (L.). *Principes de la lecture musicale* 10 leçons renfermant en abrégé toute la théorie de la musique. . . » 50
ROQUES (L.). *Principes théoriques et pratiques de la transposition*. . . . . 1 »

LITTÉRATURE MUSICALE

Ascanio. Notice (la *Revue illustrée*). . . . . » 50
Déjanire et Saint-Saëns, par E. Baumann. . . . . . . 1 »
Fervaal. Etude analytique et thématique, par P. de Bréville et H. Gauthier-Villars . . . . 2 »
Fervaal. Etude analytique et thématique, par Et. Destranges. 1 »
Fervaal devant la presse. 2 50
Saint-Saëns. Son jubilé à l'occasion du cinquantenaire de son premier concert, salle Pleyel, 1896, par Lindenlaub. 1 »
Saint-Saëns. Son cinquantenaire artistique, par Blondel. » 50
Saint-Saëns. Catalogue général et thématique. . . . . . 6 »
Saint-Saëns. Notice, par C. Bellaigue. . . . . » 50
Schumann. L'Art du Piano, traduit par Liszt . . . . . 1 »
Tannhauser. Analyse et guide thématique, par Alf. Ernst et Elie Poirée. 2 50
Wagner. Quatre poèmes d'opéras, précédés d'une lettre sur la Musique. . . . . 4 »

LIVRETS

Au Jardin de Marguerite. Poème avec chœurs, Roger-Ducasse. . . . . » 75
Daphnis et Chloé. Ballet, Michel Fokine. . . . . . . 1 »
Déluge (le). Poème biblique, Louis Gallet. . . . . . . » 50
Etranger (l'). Action musicale, V. d'Indy. . . . . . 1 »
Fervaal. Action musicale, V. d'Indy 1 50
L'Enfant prodigue. Scène lyrique de E. Guinand. . . » 50
Forêt Bleue (la). Conte lyrique de Jacques Chenevière 1 »
Samson et Dalila. Opéra biblique de F. Lemaire. . . . 1 »
Hélène. Poème lyrique de C. Saint Saëns. . . . . . . 1 »
Heure espagnole (l'). Comédie musicale de Franc-Nohain. 1 »
Hippolyte et Aricie. Tragédie de l'abbé Pellegrin . . . 1 »
Nuit persane. Poème d'Armand Renaud. . . . . » 50
Orphée. Ballet, Roger-Ducasse . . . . 1 »
Paradis et la Péri (le). Poème d'après Lalla Rookh. V. Wilder. » 50

Ces prix sont nets.

